



## GESTIÓN DE DOCUMENTOS

No. Radic: 03-11190

Serie Dtal: 233-0301

Remite: WILLIAM MARÍN OSORIO

Destino: PROGRAMA LICENCIATURA EN E  
LITERATURA

Fecha: 10/12/2020 15:02:24

Pereira, diciembre 10 de 2020

Doctor

**Arbey Atehortúa Atehortúa Director**

**Licenciatura en Literatura y Lengua Castellana Facultad de Ciencias de  
la Educación Universidad Tecnológica de Pereira**

**ASUNTO: APROBACIÓN TRABAJO DE GRADO**

Cordial saludo:

De manera atenta me dirijo a usted con el propósito de informarle que ha sido APROBADO el trabajo de grado “Cóncores no entierran todos los días (1972, 1984): Una lectura de la focalización y la ocularización en la obra literaria y su adaptación cinematográfica” de los estudiantes JHON ALEXANDER OSPINA GALEANO, JUAN FELIPE SÁENZ BECERRA y GYSELL CASTRO OSPINA.

Envío esta información para los fines pertinentes a la solicitud de grado de los estudiantes en Registro y Control.

Cordialmente,

William Marín Osorio

WILLIAM MARÍN OSORIO

**LICENCIATURA EN LITERATURA Y LENGUA CASTELLANA**



**Universidad Tecnológica de Pereira Facultad de Ciencias de la Educación  
Licenciatura en Literatura y Lengua Castellana**

**Trabajo de Grado**

**Cóndores no entierran todos los días (1972, 1984): Una lectura de la  
focalización y la ocularización en la obra literaria y su adaptación  
cinematográfica**

**JHON ALEXANDER OSPINA GALEANO  
JUAN FELIPE SÁENZ BECERRA  
GYSELL CASTRO OSPINA**

**Pereira 2020  
Trabajo de Grado**

## Tabla de contenido

<b>Introducción .....</b>	<b>5</b>
<b>MARCO TEÓRICO .....</b>	<b>15</b>
Aproximaciones al concepto de “focalización” .....	16
La focalización cinematográfica.....	20
Niveles de focalización: .....	23
La ocularización interna primaria.....	24
La ocularización interna secundaria .....	24
La ocularización cero. ....	25
La auricularización .....	25
Focalización interna .....	26
Focalización externa .....	27
Focalización espectral .....	27
<b>Capítulo I: .....</b>	<b>29</b>
Breve contexto de la novela de la violencia .....	29
<b>Capítulo II: .....</b>	<b>32</b>

<b>Análisis.....</b>	<b>32</b>
<b>La visión externa de El Cóndor.....</b>	<b>34</b>
<b>La focalización del interior de El Cóndor .....</b>	<b>41</b>
<b>Doña Gertrúdiz desde la focalización .....</b>	<b>48</b>
 <b>Capítulo III: .....</b>	 <b>54</b>
<b>Componente pedagógico .....</b>	<b>54</b>
 <b>ACTIVIDADES.....</b>	 <b>61</b>
<b>Primera sesión.....</b>	<b>61</b>
<b>Segunda sesión .....</b>	<b>62</b>
<b>Tercera sesión .....</b>	<b>63</b>
<b>Cuarta sesión.....</b>	<b>64</b>
<b>Objetivos para el aula de clase en básica secundaria .....</b>	<b>65</b>
 <b>Conclusiones .....</b>	 <b>68</b>
 <b>Referencias.....</b>	 <b>69</b>
 <b>Otras referencias de apoyo teórico.....</b>	 <b>73</b>



# Introducción

La importancia de las obras literarias y cinematográficas en toda nación es incuestionable. Para nuestra Patria, estas producciones, además de ser reflejo de su identidad, también han sido testimonios de los complejos procesos sociales por los que esta ha atravesado a lo largo de su historia. En este país, dichas artes han estado fuertemente influenciadas por los conflictos armados, y, en consecuencia, tanto literatura como cine han sido la fuente de reflexión para trabajos de distintas y variadas disciplinas, como la sociología, o la historia, que supeditan lo narrativo a sus respectivos enfoques.

Las obras que serán el objeto de análisis de este trabajo son bien conocidas a nivel nacional. Así mismo, han sido punto de referencia para distintas discusiones y reflexiones; lo que de entrada es un persuasivo indicador de su estatus de obras bastante significativas. Muestra de ello son investigaciones como “*Guerras larvadas y extraoficiales*”: La Violencia colombiana en Córdobas no entierran todos los días de Álvarez Gardeazábal” de Fernando Díaz Ruiz o “*Córdobas no entierran todos los días*: una ficcionalización de la memoria colectiva”. Estas investigaciones representan solo una pequeña muestra de lo que podemos encontrar en terrenos ajenos a la crítica o teoría del cine o la literatura.

Como es bien sabido, *Córdobas no entierran todos los días*, novela de 1972 escrita por

Gustavo Álvarez Gardeazábal, y su adaptación cinematográfica del mismo nombre (1984), dirigida por Francisco Norden, pertenecen a aquella amplia amalgama de obras que enmarcan el periodo de *La Violencia* (1930-1957).

Los trabajos críticos que han rodeado dichas obras las han tomado como base para la comprensión y reconstrucción de una memoria histórica, valorándolas como ecos del conflicto interno y sus repercusiones sociales. Al traer al presente o eternizar, a través de la literatura, algunas de las figuras que fueron clave en aquellos conflictos (como la de León María Lozano, evocada en las obras a analizar) se rescatan del olvido, lo que hubiera hecho una mella considerable en el entendimiento de nuestro pasado, es claro. “Cóndores no entierran todos los días se convierte en el suplemento necesario para soliviantar [sic] las carencias de la Historia”, en estos términos, Villoria Nolla, M. (2001) esboza la relevancia de esta obra. No obstante, una lectura histórica es una de las muchas posibles.

En este sentido, si se buscan trabajos sobre estas obras en concreto, se evidenciará un lamentable vacío, en cuanto a estudios teóricos y críticos, que tengan por objeto de estudio exclusivamente lo estético, narrativo o formal, por poner un ejemplo. Es posible que este hecho se extienda a otras obras de autores nacionales, panorama que es muy distinto en países con una tradición más amplia y consolidada en cualquiera de estos ámbitos; a saber: cine y literatura. No se pretende con este trabajo evaluar el impacto positivo que tendría en Colombia la proliferación de estos estudios, en la calidad de las nuevas producciones artísticas, en la apreciación de las existentes o en la educación del público en general. Mas, es de resaltar que estas discusiones ya

han tenido lugar en países como Argentina; siendo concluyente el resultado, como será referido posteriormente.

La narratología ha tenido un gran desarrollo, gracias a que grandes pensadores como Genette, Jost, Bal, Nabokov etc. han dedicado, desde sus orígenes, profundas cavilaciones al tema del relato. Hoy en día es posible encontrar bibliografía muy extensa al respecto. Con enfoques aplicables tanto a lo literario como a lo cinematográfico, por la afinidad que existe entre ambas artes. La focalización es uno de estos conceptos, añadiendo además a esta categoría su adaptación al arte cinematográfico, donde encontramos elementos como la *ocularización*, esenciales para el análisis en el campo del cine. La focalización, permite entonces una enorme penetración al momento de analizar tanto obras narrativas como cinematográficas, dejando entrever desde la intención del autor hasta mecanismos sutiles presentes en ellas, que brindan más medios para la interpretación. Al no existir -o en su defecto, no ser abundantes- los trabajos de este tipo sobre las obras escogidas, se deduce que es posible hacer nuevas lecturas y apreciaciones de estas. Y que serán un aporte valioso para posteriores estudios o incluso para aquellas personas que simplemente quieran llevar a cabo una lectura más enriquecedora.

Frente al ejercicio educativo, la presente investigación representa una forma de lectura literaria y audiovisual que puede ser implementada a través de los medios pedagógicos y didácticos al aula, esto representa una renovación en la forma de ver y leer, profundizando en gran medida la capacidad crítica de recepcionar las obras de arte. Es el desarrollo, en términos generales, de una mirada mucho más fina y cuidadosa de los relatos, una capacidad mayor de comprender las intenciones comunicativas de la obra. Recordemos que para Bal (1990) *toda focalización posee un efecto manipulador* (p.109-110).



Es relevante indicar las dificultades que se presentan a este estudio. Por un lado, de precedentes, como ya se ha mencionado antes. Por el otro, los eventos calamitosos que ha generado la pandemia del COVID-19 a lo largo del presente año (2020); cuyo impacto, en diversos ámbitos (psicológicos, sociales, económicos, etc.) han sido un desafío más para la realización de este trabajo.

El cine colombiano, pese a que ha alcanzado importantes logros y reconocimientos, al día de hoy, no ha logrado consolidarse como una industria rentable. Todavía más lamentable es el hecho de que nuestras propias producciones no son muy consumidas por el público colombiano, como lo indica Rivera-Betancur (2014), porque pesa sobre ellas el prejuicio y la desconfianza. Las causas y consecuencias son variadas y no atañen más que de manera tangencial al presente trabajo. Sin embargo, hay que señalar que una de las terribles consecuencias es que no se han desarrollado lo suficiente ni la crítica ni la teoría de nuestro propio cine. Lo que a su vez trunca el fortalecimiento del séptimo arte en nuestra Nación. En un ejemplo contrapuesto, Dillon (2018) resalta la importancia que ha tenido para Argentina -uno de los países latinoamericanos más destacados cuando de cine se trata- la crítica y los trabajos teóricos de cine para la evolución y florecimiento de su propio arte fílmico. Cabe señalar que la importancia de producir nuestro propio cine radica en un asunto identitario y no tanto comercial; muchos de los trabajos que se han hecho sobre cine en nuestro país mencionan o concluyen este punto; uno de ellos es el ya referenciado Rivera-Betancur (2014).

Así pues, se hace imperativo que se hagan abundantes y sólidos trabajos de apreciación cinematográfica, si lo que se quiere es la madurez de este arte; se deben hacer nuevas y

arriesgadas propuestas teóricas, y por supuesto, alternativas de interpretación. Este trabajo pretende ofrecer una lectura de dos obras colombianas insignes, como una pequeña contribución para llenar el vacío esbozado previamente.

Ahora bien, es evidente que el campo de la crítica de la literatura colombiana ha sido mucho más extenso, pero el cine no ha contado con la misma atención, y menos aún se ha estudiado la relación cine-literatura, es allí donde se plantea el principal problema: la relación entre formas de lectura tiene que ver con una capacidad mucho más amplia de asumir e interiorizar las obras. De tal manera que la búsqueda principal tiene que ver con crear un vínculo entre obras que fomente la multiplicidad de las lecturas críticas.

En este punto podemos encontrar un problema fundamental en el ámbito de la crítica y en últimas de la enseñanza, que es el cierre de las lecturas. No existe una propuesta clara y extendida de una lectura que se encuentre con elementos multimedia, recordamos aquí la obra de Javier Díaz *Multimedia y modalidades de lectura: una aproximación al estado de la cuestión*, en ella plantea la lectura integrando otros medios, audiovisuales, por ejemplo. De manera que, el marco de análisis sin esta multiplicidad presente se limita a las formas ya sea literarias o cinematográficas, pero siempre permaneciendo en sus límites la lectura transversal. Por otra parte, podría revelar asuntos que solo pueden verse en un campo más abierto, donde los sentidos parecen más dispuestos a todas las maneras posibles de significación.

Teniendo en cuenta todo lo anterior se establece la siguiente pregunta problemática:

¿Cómo se presenta la focalización, la ocularización y la auricularización en la obra literaria *Cóndores no entierran todos los días* (1972) y en su adaptación cinematográfica homónima (1983)?

En los fragmentos seleccionados de *Cóndores no entierran todos los días* (1972) y su adaptación cinematográfica homónima (1984), se dan correspondencias, pero también diferencias significativas entre los mecanismos narratológicos (concretamente la focalización), que le aportan un valor estético al largometraje, determinando así que este se destaque frente a la obra literaria.

En 1971 se publicó *Cóndores no entierran todos los días*, una novela corta del escritor vallecaucano Gustavo Álvarez Gardeazábal. Dicha obra, que aborda uno de los periodos más turbulentos de la historia colombiana, se convirtió rápidamente en un clásico de las letras de este país. A pesar de lo cual, no ha sido objeto de muchos estudios profundos en cuanto a lo estético y literario.

Casi una década después, bajo la dirección de Francisco Norden, la novela de Álvarez Gardeazábal se llevó a la gran pantalla. En 1984, se estrenó *Cóndores no entierran todos los días* con un elenco muy destacado. Esta película, en general, fue bien acogida e incluso recibió distinguidos reconocimientos, tanto a nivel nacional como internacional. Hoy en día, se la sigue considerando una de las producciones audiovisuales más importantes de Colombia; pero tal como le ha sucedido a la novela que le sirvió de inspiración, no ha sido estudiada y analizada con

el rigor que se merece.

Hasta la fecha se encuentran publicados una serie de trabajos, tanto sobre la novela como sobre la película. Infortunadamente, los estudios que analizan una de estas producciones, o ambas, son visiones panorámicas del cine colombiano. Uno de los trabajos de este tipo más notable es *Historias y argumentos: Cincuenta años de hibridación narrativa en el cine colombiano. 1950-2000* (2005), de Alba Gutiérrez, G.; Ceballos Saavedra, M.; Valenzuela Rueda, A.; Tamayo, R. y Bernal, P.

Los trabajos que abordan directamente, o el texto fílmico, o el texto literario, principalmente se ocupan de temas relativos al asunto sociológico, cultural o incluso histórico; todo ello responde a un marco muy propio a lo que la película, en su lenguaje audiovisual plantea. Vemos, por ejemplo, el trabajo de Fernando Díaz Ruiz, titulado *Guerras larvadas y extraoficiales: La violencia en Colombia en Cóndores no entierran todos los días* (2006), el cual consiste en una revisión de los hechos históricos y la lectura de una violencia asentada en el territorio que se traslada al relato literario. En el ámbito cinematográfico, encontramos además un trabajo que ubica en paralelo las diferencias y similitudes entre la obra literaria y su adaptación al cine: este se titula *Aspectos comunes y diferenciales entre la adaptación cinematográfica y la novela "Cóndores no entierran todos los días"* (2007) a cargo de Derly Johanna Puertas.

El macabro periodo de la historia colombiana, denominado como La Violencia, hace referencia al periodo comprendido entre los años 1946 y 1965 (Osorio, 2003). Fue la etapa final

de una sangrienta confrontación entre los dos partidos políticos tradicionales, el liberal y el conservador, que duró cerca de cien años. Confrontación que se agudizó con el magnicidio del líder liberal Jorge Eliecer Gaitán. Y terminaría por determinar el nacimiento de las guerrillas de los años 60; con las cuales comienza una nueva era de violencia en el país.

Este periodo quedó inmortalizado gracias a una vasta producción literaria, la cual surgió como respuesta al silencio oficial, la ira o a una urgencia de testificar los atroces hechos que se estaban dando con total impunidad, y sobre los que *el Frente Nacional decretó un olvido vergonzoso* (Osorio, 2016). La novelística de La Violencia está constituida por aproximadamente 74 obras literarias publicadas entre 1951 y 1972, según Lucila Inés Mena (1978).

Ya sea por su carácter eminentemente testimonial o porque está compuesta tanto de aportes de escritores aficionados como de algunos más experimentados, sobre esta novelística pesa el estigma de literatura de baja -o nula- calidad artística y además carente de reflexión. Gabriel García Márquez, en su texto “La literatura colombiana un fraude a la nación” de 1960, se llegó a referir a esta, en tono de lamentación, como “la única explosión literaria de legítimo carácter nacional que hemos tenido en nuestra historia”. Incluso, el nobel en 1970 llegó a decir que este género no era más que un “inventario de muertos”. (Jimeno, 2013). Estos comentarios, no obstante, fueron hechos mucho antes de que Álvarez Gardeazabal publicara su famosa novela.

Diversos autores a lo largo de los años han salido en defensa de este género -algunos lo catalogan como un subgénero-. Myriam Jimeno (2013) resalta el hecho de que la literatura de la violencia comparte similitudes con otras que se dieron en el continente durante el siglo XIX, y cuyos ecos perduraron hasta entonces. El carácter de dichas narrativas era de denuncia. Esta misma autora ilustra con una cita del escritor Osorio Lizarazo lo que podría ser el sustento de

gran parte de las novelas de esa época: “[...]el novelista, antes que buscar emoción estética, «debe limitarse a denunciar»”. Por otra parte, Oscar Osorio (2003) indica que estas novelas tuvieron una evolución; clasifica la literatura de La Violencia en cuatro categorías:

“*La primera*, obras que subordinan el hecho literario al hecho histórico y se proponen a dar testimonio de sucesos reales [...] *La segunda*, novelas que intentan superar la inmediatez testimonial a través del análisis sociológico, y buscando más claramente una dimensión literaria [...] *La tercera*, novelas que dan prioridad al hecho literario sobre el hecho histórico. [...] *Y la cuarta*, novelas que procuran mantener un equilibrio entre lo literario y lo histórico”. Las cursivas son nuestras.

Según este mismo autor, *Cóndores no entierran todos los días* pertenece a la cuarta categoría.

Cabe señalar que, como respuesta a esta narrativa, hubo una campaña de desprestigio: “[...] esta literatura fue sancionada negativamente como literatura mentirosa y deleznable. Los periódicos y revistas de la época impusieron ese dictamen y hoy seguimos repitiéndolo mecánicamente”. (Osorio, 2003).

Las obras literarias que se han ocupado del fenómeno de la violencia en la historia colombiana han permitido romper con la lectura simplista de un problema asentado ya en la colectividad como un hecho lejano e incomprensible, pero que inconscientemente fractura una identidad ya desgastada por la misma violencia y que el discurso oficial se ha encargado de mantener como un hecho despojado de toda importancia. Maite Villoria Nolla (2001) refiere al respecto en su texto “*Cóndores no entierran todos los días*: ¿Una ficcionalización de la memoria

colectiva?": "El discurso histórico tampoco analizaría las complejidades del proceso, ni muchos de los medios de comunicación-prensa y, de este modo, se cerrarían las vías hacia la reflexión. Es por lo anterior que Colombia aparece como ejemplo de la relación expuesta por Foucault entre poder y escritura. Sin embargo, el desconocimiento, aunque sea parcial, de los conceptos históricos anula las pautas socio- culturales de interpretación y conduce a una pérdida de identidad.

# MARCO TEÓRICO

El estudio de la narratología, marco disciplinar al que se acudirá en este trabajo investigativo, fue fundado, principalmente, por Tzvetan Todorov en el ámbito literario a finales de los años 60 con una obra llamada *Gramática del Decamerón*. Ahora bien, antecediendo al surgimiento de esta línea de la crítica del relato tenemos sus cimientos en *Morfología del cuento* de Vladímir Propp (1928) y en la compilación de textos *Antropología estructural* de Claude Lévi-Strauss de 1958.

El análisis estructural de la literatura también se fomenta desde obras como *Sémantique structurale* escrita por Greimas en 1986, en la misma línea se encuentra Claude Bremond, semiólogo francés, destacado por obras como *Le message narratif* (1964), *La logique des possible narratifs* (1966) y *La logique du récit* (1973) y encontramos además a Roland Barthes con su *Introduction à l'analyse structurale des récits*, (1966).

El término “focalización”, categoría clave de esta investigación, fue acuñado por Gerard Genette en sus trabajos narratológicos, entre ellos encontramos “Fronteras del relato” de 1930, que posteriormente se desarrollará más profundamente en una trilogía de obras teóricas y esenciales también en este campo. *Figures*, escritas entre 1966 y 1972. Este estudio marcará un hito dentro de la crítica literaria e incluso trasciende a la teoría del cine y a su lenguaje audiovisual.



El problema de la adaptación cinematográfica ha sido tratado a profundidad tanto por los críticos literarios como los críticos de cine. La estrecha relación de las dos disciplinas se aduce ya por Beja (1979) cuando refiere que, desde el surgimiento del cine como un arte de la narración de historias, se ha creado ya una tendencia a asociarlo a la literatura. En este mismo ámbito, refiere Rifkin (1994) que gran parte de los primeros cineastas acudieron a la literatura para extraer historias y adaptarlas a guiones de cine.

## **Aproximaciones al concepto de “focalización”**

Genette, en su obra *Figuras III* (1989), justifica el uso del concepto de focalización debido a que es más abstracto que visión, campo o punto de vista, que otros autores habían empleado hasta entonces, porque dichos términos poseen un carácter eminente visual. Posteriormente retoma tres conceptos clave antes trabajados por Todorov en *Las categorías del relato literario* (1970). A partir de los tres aspectos del relato, Genette propone estos nuevos planteamientos:

**Focalización cero o relatos no focalizados** son aquellos en que el narrador sabe más que el personaje: (narrador > personaje).

**La focalización interna** corresponde a aquella en donde el narrador sabe tanto como el personaje, o el narrador es un personaje con una visión limitada: (narrador = personaje).

**El relato con focalización externa** es aquel en el que el narrador sabe menos que el personaje: (narrador < personaje). Normalmente, en este tipo de historias no conocemos las motivaciones del personaje.

Genette (1989) hace bastantes precisiones. Enfatiza en que, regularmente, en un relato dado, no se emplea un solo focalización, ni es constante; esta puede ser muy variable: “Así pues, la fórmula de focalización no se aplica siempre a una obra entera; sino más bien a un segmento narrativo determinado, que puede ser muy breve”. (p. 246).

Otro punto importante que Genette considera es que la focalización se da en correspondencia de un personaje a otro. *Una focalización externa con relación a un personaje puede dejarse definir a veces como focalización interna sobre otro.* (p. 246). Destaca que muchas veces un relato no focalizado puede analizarse como un relato múltifocalizado; y que focalización es ante todo restricción de la información que se le otorga al lector.

Mieke Bal, en su obra *Teoría de la narrativa* (1990) parte de las consideraciones de Genette (1989) y lleva el concepto de focalización mucho más lejos. Define focalización como *la relación entre la "visión", el agente que ve y lo que se ve. Esta relación es un componente de la historia, parte del contenido del texto narrativo* (p.110). Igualmente reflexiona acerca de las implicaciones del uso de un determinado tipo de focalización. Enfatiza en el carácter subjetivo y psicológico de la percepción, que está determinado incluso por el posicionamiento del observador y sus atributos “La percepción depende de tantos factores, que esforzarse en ser objetivos carece de sentido. Por mencionar sólo unos pocos factores: la propia posición respecto del objeto percibido, el ángulo de caída de la luz, la distancia, el conocimiento previo, la actitud psicológica hacia el objeto; todo ello y más influye en el cuadro que nos formamos y que pasamos a otros”. (p.108).

Este autor revalida el empleo del término focalización por las distintas ventajas que ofrece,

sobre otros. La más notable sea acaso: “focalización es un término de apariencia técnica, que se deriva de la fotografía y el cine [...] ya que cualquier “visión” que se presente puede tener un fuerte efecto manipulador y es, por consiguiente, muy difícil de separar de las emociones, no sólo de las atribuidas al focalizador y al personaje, sino también de las del lector, un término técnico focalizará nuestra atención en la faceta técnica de un medio de manipulación de esta clase” (p.109-110).

Bal igualmente hace aportes medulares al precisar conceptos como: focalizador, objeto focalizado y niveles de focalización.

Respecto al cine, Gaudreault y Jost han apoyado en su texto *El relato cinematográfico* (1995, p.138), obra central en el ámbito del séptimo arte, que aquellos términos acuñados por diversos autores como “visión”, “campo”, “punto de vista”, etc. determinantes en la relación de conocimiento entre narrador y personaje se pueden resumir en el sistema ya propuesto por Todorov en *Las categorías del relato literario* (1970) y referido ya en secciones anteriores.

Este sistema propuesto por Todorov, a su vez, permitirá categorizar estas relaciones de conocimiento entre narrador y personaje, en primera medida, para establecer un marco de referencia general y entrar posteriormente a un análisis más preciso, haciendo uso de las teorías desarrolladas alrededor de la focalización.

En este sentido, la focalización, término propuesto por Genette (1972), pasaría a sustituir aquellas categorías ya referidas: “punto de vista”, “visión” o “campo” etc.; también en el análisis cinematográfico. Y constituirá el punto central del presente trabajo; puesto que remarcan las

relaciones entre narrador y personaje.

Gaudreault y Jost expresan, además, que, si bien existe la relación de saber entre narrador y personajes, Genette adhiere otro factor para el análisis: el hecho de ver. Referimos a continuación la propia cita de Gaudreault y Jost; “la escena del coche en *Bovary*, que está totalmente narrada desde la perspectiva de un testigo exterior e inocente” (Genette, 1972, p.

208) de la misma manera remite a lo siguiente; “implica en todo rigor que el personaje focal no se describa nunca, y ni tan siquiera se designe desde el exterior” (Genette, 1972:209).

Ahora bien, la cinematografía, como arte visual, representa una dificultad cuando se trata de hacer análisis del relato focalizado. Como bien podemos evidenciar, las propiedades visuales distan en gran medida de las características del relato literario. Es por ello por lo que se requiere una teoría que dé cuenta de todas aquellas propiedades cinematográficas y sus múltiples medios de comunicar; en este orden de ideas Jost (1983) propone el término *ocularización*, que consiste en la relación entre lo que la cámara *muestra* y lo que el espectador supuestamente *ve*.

Ahora, Jost y Gaudreault dejan claro que su “ocularización” no es un neologismo, ya que del poeta Jules Supervielle había mencionado que “En el cine, cada espectador se convierte en un gran ojo, tan grande como su persona, un ojo que no se contenta con sus funciones habituales, sino que añade las del pensamiento, el olfato, el oído, el gusto, el tacto. Todos nuestros sentidos se *ocularizan*” (p. 140) Por ende, Jost y Gaudreault continúan refiriendo que “Focalización” *sigue designando el punto de vista cognitivo adoptado por el relato* (p. 140).

La construcción visual en el arte cinematográfico se da a partir de manejos específicos de la cámara; ello aporta unos valores significativos y esenciales en la transmisión y asimilación de intenciones o mensajes del autor. Jost y Gaudreault (1995) acotan la siguiente cita frente a la imagen “un plano, o bien está anclado a la mirada de una instancia interna a la diegética y se produce entonces una ocularización interna, o bien no conlleva una tal mirada y es una ocularización cero” (p. 141).

Para concluir este apartado, cabe resaltar que el trabajo de Jost y Gaudreault ubica también el elemento de la *auricularización* como el análisis del espectro sonoro dentro de la cinematografía. A pesar de ello, se ha decidido prescindir de este apartado, considerando que no aportaría en demasía a los objetivos planteados, ya que la obra objeto de investigación no posee un componente sonoro destacado.

## **La focalización cinematográfica**

Hasta este punto, el trabajo teórico alrededor de lo cinematográfico que hemos adherido a la investigación permite observar la insuficiencia, antes planteada, de la focalización en el ámbito literario y la necesidad de adoptar nuevos conceptos para reflexionar las dimensiones que el cine propone. Ahora bien, el espectro de la focalización, como bien se puede definir, refiere un *foco cognitivo* (Jost y Gaudreault, 1995) en el que intervienen y se mezclan los mecanismos ya sean visuales, sonoros, textuales, etc.

A partir de lo anterior, Jost y Gaudreault plantean las razones por las cuales las categorías

utilizadas para el análisis de la obra cinematográfica no podrían concebirse en individualidad, sino que se requiere de un diálogo constante entre uno y otro elemento.

“El valor cognitivo de la ocularización puede depender de las acciones puestas en escena o del decorado [...] Para atribuir un valor cognitivo a una ocularización, hay que tener en cuenta todas las informaciones narrativas representadas, así como las acciones puestas en escena, examinando su pertinencia en cuanto a la comprensión de la historia” (1995).

“El valor cognitivo de la ocularización puede depender de la voz en *off*. Generalmente cuando oímos la voz de un narrador explícito, el punto de vista verbal es el que permite fijar las imágenes en tal o cual personaje” (1995).

La focalización cinematográfica podría comprenderse y dividirse en el sistema siguiente, convergente con las propuestas de Genette (1989) frente al relato literario. Esta equivalencia se desarrolla en función de los elementos inherentes al arte cinematográfico, entre ellos la ocularización:

***Focalización cero:*** El narrador posee un conocimiento amplio, siendo posible incluso que describa y se adentre en la interioridad de los personajes. Además de ello también tiene conocimiento a detalle de todos los acontecimientos.

***Focalización interna:*** El narrador se limita a expresar aquello que el personaje conoce. Tiene un conocimiento parcial y por ello la focalización se da en función de la consciencia de los personajes y su experiencia determina aquello que es narrado.

***Focalización externa:*** El narrador posee menos conocimiento del que tienen los personajes. En contraposición a la focalización cero, el narrador no conoce la interioridad de los personajes y

la voz narrativa mantiene forma objetiva en su relato.

**Focalización espectral:** El narrador conoce más de lo que los personajes saben y la información es entregada al espectador o lector que pasa a compartir la información de los personajes. Esta es una de las fuentes del género *Suspense*, donde se genera en el espectador la sensación de suspensión respecto a unos acontecimientos de los que conoce y que los personajes ignoran (Acosta, 2013).

**Focalización:** Genette (1987) entiende este término como la restricción de la información que se le entrega al lector. Para Bal (1990) es *la relación entre la "visión", el agente que ve y lo que se ve*. (p.108).

A continuación, la definición de algunos conceptos clave, según Bal (1990).

**Focalizador:** “Constituye el punto desde el que se contemplan los elementos. Ese punto puede corresponder a un personaje referido a un elemento de la fábula, o fuera de él [...] El lector observa con los ojos del presente por medio de dicho personaje”. (p.110).

**(FP):** Focalización vinculada a un personaje; focalizador personaje.

**(FP-N):** Focalización vinculada a un personaje “N”.

**(FE):** focalizador externo.

**Objeto focalizado:** Puede ser, dentro del texto, real o no; puede ser perceptible por uno o algunos personajes, serán entonces “perceptibles” o “no perceptibles”. *La investigación de esas combinaciones es importante porque la imagen que recibimos del objeto viene determinada por el focalizador. A la inversa, la imagen que un focalizador presenta de un objeto nos dice algo*

sobre el focalizador mismo. Cuando está implicada la focalización,  
¿hacia dónde se dirige?

l. ¿Qué focaliza el personaje: a qué se dirige?

¿Cómo lo hace: con qué actitud contempla las cosas?

¿Quién focaliza: de quién es el objeto focalizado? (p.112)

## Niveles de focalización:

Relato *no focalizado* o de *focalización cero*: Esto se da cuando el narrador es «omnisciente», conoce y dice más que lo que saben los personajes de la narración.

Relato en *focalización interna*: fija; cuando los acontecimientos narrados se dan a conocer a través de una especie de filtro de consciencia de un único personaje, variable; cuando el personaje focalizado sufre cambios durante la novela, múltiple; cuando los acontecimientos narrados son evocados desde momentos diferentes y según la perspectiva de los diferentes personajes.

Relato en *focalización externa*: Se da cuando se le impide al espectador o lector conocer los



sentimientos o pensamientos del héroe del relato.

## **La ocularización interna primaria**

Establecen Jost y Gaudreault (1995) varios casos para la caracterización de la ocularización interna primaria;

La difuminación o deformación de la imagen que remiten a la mirada de un personaje en estado de ebriedad, con problemas de visión etc.

La mirada que está mediada por un efecto que se interpreta y sugiere la presencia «en perspectiva» de un ojo; una cerradura, un catalejo, un microscopio, etc.

La presencia de una parte del cuerpo en un primer plano que permite remitir al ojo por contigüidad; se remite al ejemplo de una escena de *Recuerda*, donde se observa el arma sostenida por una mano en el primer plano apuntando a la heroína.

Se presenta una movilidad subjetiva de la cámara, de esta manera se remite a un cuerpo que se mueve de determinada manera, ya sea brusquedad, temblor, y también su posición respecto al objeto que observa.

## **La ocularización interna secundaria**

La construcción de la subjetividad en la imagen se da por la consecución de los planos - *raccords*-, en función de un contexto determinado. La concatenación de las imágenes del filme respondería a cierta noción de reglas *sintácticas*. (Jost y Gaudreault, 1995: 143)

## **La ocularización cero.**

Cuando no se presenta una instancia intradiegética o personaje que observa la imagen, remite a una ocularización cero. Sugiere de esta manera el plano una posición externa, un agente que imagina y su presencia puede más o menos evidenciarse.

Cuando la cámara se encuentra en distanciamiento con los personajes; se traduce en la escena que intenta olvidar el instrumento de filmación;

Se presenta en una especie de separación entre el narrador y los personajes a través de la posición o movimiento de la cámara, se concluye una especie de autonomía del narrador.

Las marcas propias del autor que se revelan en la posición o movimientos de la cámara; se trata pues de un asunto meramente estilístico. (Jost y Gaudreault, 1995)

## **La auricularización**

Este término ha sido acuñado por Gaudreault y Jost (1995) en función de la simetría con la categoría “ocularización” y buscando un análisis íntegro de la obra cinematográfica también procedemos a retomarlo en el presente análisis.

La auricularización consiste en el registro auditivo, otro de los elementos esenciales en el lenguaje cinematográfico. Este interviene para ocupar un espacio de significación, que si bien no

se encuentra vacío en su totalidad, puesto que la capacidad de la imagen para expresar es bastante amplia, la auricularización representa un espectro de información, sensaciones, ideas, que complementan ampliamente la capacidad de comunicar del arte cinematográfico.

**Localización de los sonidos:** Las obras cinematográficas poseen comúnmente un apartado sonoro que es posible identificar, por ejemplo las voces de los personajes, los efectos de sonido, la meteorología etc. También es posible encontrar que existen sonidos dentro de las películas que están “*desprovistos de dimensión espacial*” (Jost y Gaudreault, 1995) esto se traduce en una imposibilidad de determinar la proveniencia de algunos sonidos dentro del filme.

**La individualización del sonido:** Los sonidos también es posible encontrarlos desde uno o múltiples objetos que hacen parte de un marco narrativo específico, esto es, el sonido de los objetos del ambiente, por ejemplo: El frenado de las llantas de un automóvil, el ladrido de un perro, el sonido del proceso de servir un líquido en un vaso, todo ello compone un cuadro ambiental individualizado en cada uno de los sonidos.

## **Focalización interna**

La focalización interna se da cuando el relato está atado a lo que los personajes saben. En este sentido, se puede suponer que el personaje se desenvuelva en las secuencias o que dé cuenta de cómo ha obtenido las informaciones de aquello que no ha vivido él mismo.

Lo anterior plantea una divergencia entre la teoría literaria y la cinematográfica, ya que no siempre tendría que compartirse la mirada del personaje. Por el contrario, en el momento en que

se presenta una ocularización interna primaria es común que el espectador desconozca la identidad y apariencia física de este, aspecto que el personaje sí conoce.

En cuanto a la presencia de la voz en *off*, a medida que esta identidad va desarrollando la narración es frecuente que esté presente una ocularización cero que se retransmite en ocularizaciones internas secundarias.

Queda claro en este punto, que la divergencia entre lo que el espectador y el personaje conocen no determina la comprensión tanto como lo haría una coherencia global en el montaje.

(Jost y Gaudreault, 1995)

## **Focalización externa**

Si bien, en la literatura, para hablar de focalización externa, la mayoría de las veces es suficiente con que se mire al personaje desde afuera; en el cine es mucho más complejo. Puesto que un personaje dado, aunque permanezca silencioso y no manifieste sus pensamientos o sentimientos en una voz en *off*, se comunica a través de su lenguaje no verbal, su indumentaria, *etc.* Por tanto, cuando hablamos de focalización externa en cine, hablamos de una restricción de información más elaborada acerca de dicho personaje.

## **Focalización espectatorial**

El narrador, en determinadas ocasiones, podría dar una *ventaja cognitiva* al espectador, este conocimiento se superpone a aquello que los personajes saben. En la organización cinematográfica se posibilita, en este sentido, una vista panorámica en el espacio filmado, permitiendo así la explicitación de información al espectador por encima de los personajes, se encuentra en este punto el acercamiento al concepto de *ocularización espectral*; aquel momento en que el espectador adquiere una ventaja respecto al personaje por su posición o la que le es atribuida por la cámara (Gaudreaul y Jost, 1995).

# Capítulo I:

## Breve contexto de la novela de la violencia

El macabro periodo de la historia colombiana, denominado como La Violencia, hace referencia al periodo comprendido entre los años 1946 y 1965 (Osorio, 2003). Fue la etapa final de una sangrienta confrontación entre los dos partidos políticos tradicionales, el liberal y el conservador, que duró cerca de cien años. Confrontación que se agudizó con el magnicidio del líder liberal Jorge Eliécer Gaitán. Y terminaría por determinar el nacimiento de las guerrillas de los años 60; con las cuales comienza una nueva era de violencia en el país.

Este periodo quedó inmortalizado gracias a una vasta producción literaria, la cual surgió como respuesta al silencio oficial, la ira o a una urgencia de testificar los atroces hechos que se estaban dando con total impunidad, y sobre los que *el Frente Nacional decretó un olvido vergonzoso* (Osorio, 2016). La novelística de La Violencia está constituida por aproximadamente 74 obras literarias publicadas entre 1951 y 1972, según Lucila Inés Mena (1978).

Ya sea por su carácter eminentemente testimonial o porque está compuesta tanto de aportes de escritores aficionados como de algunos más experimentados, sobre esta novelística pesa el estigma de literatura de baja -o nula- calidad artística y además carente de reflexión. Gabriel

García Márquez, en su texto “La literatura colombiana un fraude a la nación” de 1960, se llegó a referir a esta, en tono de lamentación, como “la única explosión literaria de legítimo carácter nacional que hemos tenido en nuestra historia”. Incluso, el nobel en 1970 llegó a decir que este género no era más que un “inventario de muertos”. (Jimeno, 2013). Estos comentarios, no obstante, fueron hechos mucho antes de que Álvarez Gardeazabal publicara su famosa novela.

Diversos autores a lo largo de los años han salido en defensa de este género -algunos lo catalogan como un subgénero-. Myriam Jimeno (2013) resalta el hecho de que la literatura de la violencia comparte similitudes con otras que se dieron en el continente durante el siglo XIX, y cuyos ecos perduraron hasta entonces. El carácter de dichas narrativas era de denuncia. Esta misma autora ilustra con una cita del escritor Osorio Lizarazo lo que podría ser el sustento de gran parte de las novelas de esa época: “[...]el novelista, antes que buscar emoción estética, «debe limitarse a denunciar»”. Por otra parte, Oscar Osorio (2003) indica que estas novelas tuvieron una evolución; clasifica la literatura de La Violencia en cuatro categorías:

“*La primera*, obras que subordinan el hecho literario al hecho histórico y se proponen a dar testimonio de sucesos reales [...] *La segunda*, novelas que intentan superar la inmediatez testimonial a través del análisis sociológico, y buscando más claramente una dimensión literaria [...] *La tercera*, novelas que dan prioridad al hecho literario sobre el hecho histórico. [...] *Y la cuarta*, novelas que procuran mantener un equilibrio entre lo literario y lo histórico”. Las cursivas son nuestras.

Según este mismo autor, Cándores no entierran todos los días pertenece a la cuarta categoría.

Cabe señalar que, como respuesta a esta narrativa, hubo una campaña de desprestigio: "[...] esta literatura fue sancionada negativamente como literatura mentirosa y deleznable. Los periódicos y revistas de la época impusieron ese dictamen y hoy seguimos repitiéndolo mecánicamente". (Osorio, 2003).

Las obras literarias que se han ocupado del fenómeno de la violencia en la historia colombiana han permitido romper con la lectura simplista de un problema asentado ya en la colectividad como un hecho lejano e incomprensible, pero que inconscientemente fractura una identidad ya desgastada por la misma violencia y que el discurso oficial se ha encargado de mantener como un hecho despojado de toda importancia. Maite Villoria Nolla (2001) refiere al respecto en su texto "*Cóndores no entierran todos los días: ¿Una ficcionalización de la memoria colectiva?*": "El discurso histórico tampoco analizaría las complejidades del proceso, ni muchos de los medios de comunicación-prensa y, de este modo, se cerrarían las vías hacia la reflexión. Es por lo anterior que Colombia aparece como ejemplo de la relación expuesta por Foucault entre poder y escritura. Sin embargo, el desconocimiento, aunque sea parcial, de los conceptos históricos anula las pautas socio- culturales de interpretación y conduce a una pérdida de identidad".



# Capítulo II:

## Análisis

Desde que vieron la luz, tanto la novela como la película, no han parado de recibir elogios y ser referentes de calidad artística colombiana. Frecuentemente se hace necesario volver a estas obras tan significativas para que nos ayuden a comprender aquella parte de nuestra historia que nos han intentado velar con silencio; aunque no tengan pretensión de fidelidad a los hechos. Sin embargo, no hemos sido justos con ellas en la medida que no se ha apreciado a profundidad su constitución y la disposición de distintos elementos que las hacen encantadoras en tanto obras de arte. No hace falta un análisis muy minucioso para distinguir dichos elementos.

Si comenzamos por la película de Norden (1984) nos daremos cuenta de que es notable por el uso de símbolos y recursos narrativos que la enriquecen y le dan un sello distintivo. Es de subrayar el uso de la elipsis en muchos momentos de la historia, cuando evita describir los asesinatos que narra la novela de Gardezabal, y en lugar de esto recurre a algún personaje para que este relate los sucesos brevemente; la carga emocional viene entonces determinada por variados artificios que posibilita el medio audiovisual, como el lenguaje corporal de los actores.

Los símbolos son así mismo abundantes y recurrentes; se evidencia una clara e inteligente intención en su manejo, puesto que estos evolucionan y se cargan de significado. Podemos tomar en primer lugar las velas, objetos que aparecen en los puntos más álgidos de la historia, y

representan las vidas que León María ha extinguido con desembarazo, tal como en el minuto (1:05:37) donde apaga unas velas en la iglesia. Más adelante, en un acto de protesta (1:13:48), una multitud de personas enciende velas -se destaca un velón rojo-. En la escena final hay una poderosa imagen de Lozano sufriendo un ataque de asma mientras está rodeado de velas blancas y rojas. Hay otros muchos objetos, principalmente relacionados con los colores insignia de los partidos políticos (rojo y azul), que serán afectados por la violencia de manera alegórica. La temible y poderosa figura del jinete del apocalipsis será igualmente clave.

El libro, por su parte, se destaca en muchos sentidos: posee una narración fluida y atrapante, y un humor negro que matiza lo macabro. Sin contar con su ácida crítica que no llega a ser ni panfletaria ni completamente denunciante, que es básicamente el talante de las demás de su género. En esta novela encontramos metáforas, símbolos, polifonía, etc. Además de una propuesta de lectura de los hechos a partir de la perspectiva de la gente que los vivió, es decir, identificando a los personajes que hablan y transmiten la información, y su postura respecto a lo que ven, podemos llegar a los niveles más profundos de sentido de la novela y sus planteamientos menos evidentes. Esto nos lleva a la necesidad de abordar tanto la novela como el largometraje desde la perspectiva de la focalización.

A lo largo de la película, como se verá, el manejo de la focalización es tan dinámico, se ofrecen tantos puntos de vista, que en cierta medida se evita ese *fuerte efecto manipulador* del que nos habla Bal (1990, p.115), al tiempo que permite vislumbrar las intenciones de su realizador. Con respecto a la película -en la cual se apoya mayormente este trabajo- se tendrán en cuenta tres perspectivas y su equivalencia en el libro, si la hay. Primero, la visión externa sobre

los hechos, una visión externa de El Cóndor, visto por los demás; la segunda, una visión desde el interior de León María, sus sentimientos, pensamientos y vida familiar; y finalmente, la perspectiva de otros personajes que poseen poder o protagonismo. Por consiguiente, se escogerán algunas escenas relevantes bajo estos criterios, las cuales serán clasificadas en cuadros, a partir de los cuales se realizará en análisis.

## **La visión externa de El Cóndor**

La película comienza con una focalización cero, vemos que un grupo de asesinos llega a la finca de una familia y suponemos lo que hacen consecutivamente, los únicos indicios que recibimos son los disparos -escuchados por los trabajadores del lugar-. Posteriormente, se escuchan los relinchos y galopar de un caballo y los desgarradores gritos de un niño mientras se muestra un plano general de las montañas que circundan al pueblo, el pueblo mismo y una calle de este en una breve secuencia. El trabajo sonoro en esta escena es fundamental.

En el minuto (3:29) aparece por primera vez León María -como dependiente de una librería-, quien es despertado por los sonidos antes descritos; en este momento, el espectador posee más información que el personaje principal, -respecto a la masacre recién acontecida, pero respecto a los gritos y el galopar se trata de una focalización interna, sabemos tanto como él de esos ruidos, es decir, nada-. No obstante, cuando el protagonista, movido por la curiosidad, va a la calle, es cuando logra ver esa terrorífica imagen que en adelante será su obsesión: un niño, quemándose en vida, atado a un caballo. Esto no lo pueden ver los espectadores, aunque sí pueden saberlo por los gritos de una mujer, y otros indicios sonoros y visuales, como el rostro horrorizado de León María -quien lo ve todo- y el reflejo de las llamas en un cristal; aquí, pasamos a una focalización

externa.

La interpretación de los violentos hechos con los que inicia el filme no la concebirá el mismo León María -cuya inteligencia no parece ser mucha- sino el cura del pueblo, de marcada inclinación conservadora, quien en su sermón (min. 4:25) lanza encendidas acusaciones contra los masones y ateos -una clara referencia a los liberales, que doña Gertrudis entiende al instante-. Es también él quien menciona por primera vez al punitivo jinete del apocalipsis (min. 5:33), y al hacerlo, la cámara enfoca a León María en primer plano; se trata de una ocularización cero, un claro indicio, tanto de quién es el personaje central como de los eventos futuros; además de connotar cómo estas palabras calan en la mente de Lozano. Por otra parte, en el libro el rol de la iglesia es un tanto más complejo. La focalización cero que en la novela es predominante, posibilita que se cubra un espacio de tiempo y espacio mucho más amplio, así como un variado rango de personajes de capital importancia, que razonablemente no podían ser representados en la película. En la novela encontramos a dos curas, uno un tanto indolente y otro más preocupado por el destino de sus feligreses, o sea que la figura de la iglesia no queda tan mal representada como en el filme. No obstante, Gardezabal es implacable con todas las autoridades y estamentos sociales causantes directos o beneficiarios del baño de sangre desatado.

Como se puede apreciar, las escenas analizadas en el cuadro 1 están mayormente construidas a partir de focalización cero. Esta focalización es, por un lado, evidencia del punto de vista de la gente del pueblo, y por el otro, el punto de vista de un narrador omnisciente que llega a donde nadie más le sería posible. En el primer caso, es un agente anónimo que la mayoría de las veces no es fácil de identificar, pero se asume que puede ser cualquier persona presente; en ocasiones

de manifiesta un indicio visual, por ejemplo, una parte del cuerpo o un plano subjetivo. Estas escenas suelen estar cargadas de emotividad o tensión, puesto que *quien ve* no comprende completamente lo que se presenta ante sí, mas no lo deja indiferente; como muestra de esto tenemos la secuencia en la que un grupo de personas encuentra un cadáver en el río (22:47), el cortejo fúnebre(1:13:58), la fiesta carnavalesca afuera de la casa del agonizante León María (57:47), aquella en la que Lozano sale del despacho del alcalde ante la mirada atónita del pueblo (37:11), etc.

Esta última es particularmente interesante. Tal como se indica en el cuadro 1, esta escena comienza con un grupo de personas requiriendo con urgencia hablar con el alcalde, a lo que su asistente contesta que no es posible, debido a que dicho funcionario está muy ocupado; inmediatamente sale León María de la oficina, siendo despedido atenta y sumisamente por el alcalde. Todos los demás allí guardan silencio y se limitan a observar. Todo esto lo vemos desde la perspectiva de la gente presente; la cámara está situada justo detrás de estas personas (a ambos lados de la pantalla se puede apreciar el costado de algunos de los concurrentes), produciendo el efecto de que el espectador es una de ellas. Vemos a León María en el centro, quien sale con parsimonia, seguido por su guardaespaldas. Naturalmente, la gente allí reunida desconoce de qué estuvieron hablando, sin embargo, el espectador lo puede deducir, puesto que ha visto un momento anterior (36:36-36:47) y, por tanto, también sabe que tal alcalde -al igual que en el libro (p.55)- fue asignado al servicio de Lozano. De manera que, aquí se pueden hacer dos lecturas distintas que confluyen: desde una focalización interna respecto a las personas del pueblo (FI-pp), solo podemos evidenciar que León María es poderoso e influyente, su sola presencia es intimidante, esto es lo que transmite esta FI-pp: cómo es percibido El Cóndor en su

entorno. El espectador, no obstante, no es una de las personas del pueblo, por más que en ocasiones vea con sus ojos, sabe mucho más que aquellas y simultáneamente las puede observar; de manera que esta escena es al mismo tiempo una focalización cero.

Si tenemos en cuenta las siguientes escenas en orden: cuando le anuncia a doña Gertrudis que ganaron las elecciones (17:39), cuando ahuyenta a la turba con dinamita (21:20), cuando los niños lo miran con respeto y curiosidad (22:31), cuando en la iglesia, en medio del bautismo, la madre cubre a su hijo para que Lozano no lo vea (1:05:07)... nos daremos cuenta que la imagen pública de León María sufre una serie de transformaciones, de principio a fin (primero un hombre insignificante, luego un héroe, un asesino despreciable finalmente); lo que no parece corresponder de manera muy notable en la interioridad de este personaje de principios severos y mentalidad anquilosada: se puede asegurar que, tanto en el libro como en la película, su evolución es mínima. No obstante, es evidente que el León María que representa Norden en su largometraje posee una vida interior un tanto más rica y compleja; es más un hombre de carne y hueso y no tanto una caricatura, como da la impresión en el libro de Gardeazabal. Estos tópicos se desarrollarán ulteriormente.

Esta imagen pública es todo el poder del que dispone en un principio; y, sin embargo, es un poder que las personas del pueblo le otorgaron, y más adelante los medios de comunicación, como lo detalla Gardeazabal (2008) en el libro:

Doña Midita de Acosta terminó de crecer el mito. [...] En ese momento preciso era que Ester Castaño metía su voz de gigante dormido y preguntaba por León María. Doña Midita no resistía

y empezaba a inventar porque el cuento del taco de dinamita lo había echado tanto que ella misma se había dado cuenta de lo repetido que estaba. Quizás fue por eso que Tuluá supo, dos meses después solamente, que León María llevaba siempre amarrado de la cintura un cilicio que le había hecho su confesor, el padre Leguizamón, y que sus sacrificios eran tales que no demoraría en dejar a Agripina y meterse de cura. (p. 63)

El aspecto más interesante de las obras que analizamos, en definitiva, es el manejo de la información. Contrariamente al filme, en el libro la gente tarda mucho en darse cuenta de lo que está sucediendo; inventan teorías ridículas para explicar la aparición de los cuerpos sin vida; incluso se los atribuyen al jinete del apocalipsis. Mientras que, si nos remitimos a la película, será indudable que, aunque a lo largo de esta, casi la totalidad de los habitantes del pueblo presienten el móvil de los asesinatos, no todos los personajes manejan el mismo nivel de conocimiento de los hechos; este es uno de los grandes aciertos del director. Pese a que el León María ficcional ostenta un enorme poder -en sus manos está la suerte de muchas personas- su comprensión de los hechos es paupérrima, a diferencia de otros personajes. Lo vemos al principio, cuando conversa con el farmaceuta del pueblo -y al mismo tiempo el presidente del directorio municipal del partido conservador- quien manifiesta preocupación por la visita de los *doctores de Cali*. Lo mismo respecto a doña Gertrudis, quien siempre parece estar muy bien informada. Llega un punto en el que las actividades de León María son un secreto a voces, todos saben quién es él y qué es lo que hace; en los bares y calles todos comentan las últimas noticias, los últimos rumores; es por este medio que a nosotros como espectadores se nos entregan los datos necesarios para entender la historia. Aunque hayan marcadas diferencias entre una y otra, tanto la película como la novela son esencialmente una construcción colectiva, formada con las

voces, chismes, rumores y anécdotas de los testigos.

A decir verdad, el mismo Gardeazabal reconoce lo importantes que fueron los chismes que circulaban por su pueblo -junto a sus propias vivencias- para elaborar su famosa novela:

“Cuando León María Lozano, El Cóndor, ejercía su patronazgo conservador, despachaba desde el *Happy Bar*; [...] cuando salíamos del colegio íbamos hasta el *Happy Bar* a asomarnos por debajo de las puertas a mirar a León María reunido con sus pájaros en una mesa donde siempre había más de 6 personas y donde siempre supusimos que todos estaban armados. Los demás datos de mi novela, distintos a los de los archivos que busqué estaban en las calles de Tuluá, en los pupitres del colegio, en las reuniones familiares. Mi pueblo ha sido fundamentalmente “chísmico” y cada versión de lo sucedido se dilataba con cierta maldad y un nivel interpretativo que le daba ese calor humano que tienen mis relatos novelísticos.” (Better, 2016)

Es posible que el chisme sea uno de los fenómenos comunicativos más desacreditados e incomprensidos. Algunos estudiosos han destacado su importancia como medio de comunicación omnipresente; otros incluso se atreven a plantear que ha sido indispensable para la conformación de las sociedades humanas.

Pietrosemoli (2009) hace un breve recuento de los autores que han abordado el chisme desde la teoría del intercambio social y destaca varias de las funciones que estos estudiosos le han asignado (facilitador del flujo de información, proveedor de diversión y relajamiento,



fortalecedor de los controles sociales y creador de solidaridad, etc.); además de destacar la afirmación de Nicholson (2001) para quien el chisme va más allá del habla ociosa, que es la manera en cómo organizamos el mundo en tanto animales sociales.

Fasano (2008) por esta misma línea sostiene que: “*Hay algo en él [el chisme] que congrega a participar espontánea y <naturalmente> [sic] de la construcción simbólica de la vida social comunitaria: quien está fuera del chisme, está fuera de la comunidad*”. La cursiva es nuestra.

Esta construcción simbólica de la vida social se manifiesta en muchos momentos de la novela en cuestión, como cuando el narrador personifica al pueblo y le da un carácter unitario, diciendo:

Tuluá jamás ha podido darse cuenta de cuándo comenzó todo, y aunque ha tenido durante años la extraña sensación de que su martirio va a terminar por fin mañana en la mañana. (Gardeazábal, 2008, p. 13)

Esta novela se constituye como un artefacto polifónico en la cual los rumores y anécdotas se convierten en un poderoso testimonio, en un esfuerzo por preservar la memoria colectiva. Es un desafío al silencio y al olvido que le han querido imponer a nuestra patria. Es importante en este punto considerar las palabras de Mendoza (2005):

El testimonio se convierte en puente entre el archivo y la memoria, [...] es también un tipo de monumento [...]. En otros casos, sin embargo, el testimonio es ruptura de convenciones y de armonías, o supuestas concordias, como sucede con los relatos de aquellos que vivieron tragedias.

## **La focalización del interior de El Cóndor**

León María Lozano, El Cóndor, siempre ha sido retratado desde el exterior. Ya sea desde la perspectiva literaria, como en la novela de Gardezabal, o desde la perspectiva de la crónica, como en Los años del tropel, de Alfredo Molano. A ciencia cierta, poco se sabe de este enigmático y siniestro personaje que marcó irremediablemente la historia de Colombia. No obstante, la película de Norden se atreve a abrir una ventana al interior de este hombre, valiéndose de los artificios de la creación cinematográfica, pero fiel a la imagen que de él se conserva. Un fanatismo político y unos principios férreos se conjugan para crear a este personaje, que solo puede ser entendido en un contexto tan hostil como el que vivió. Lozano, pese a todo, fue un producto de su tiempo. El trabajo de Francisco Norden nos permite comprender -pero de ninguna manera justificar- cómo es que un “hombre de bien”, trabajador y piadoso puede terminar convirtiéndose en el líder de una brutal banda de asesinos.

El análisis de la interioridad del personaje principal es de vital importancia para apreciar los mecanismos por medio de los cuales los relatos le entregan la información, ya sea al espectador o al lector. El cinematográfico por ejemplo destaca por la fuerza e intensidad de sus cuadros sobre el rostro de León María, mientras que el texto literario maneja la interioridad del personaje a partir de una visión externa; alude a ciertos sentimientos e ideas del personaje sin que sea su prioridad la profundidad lo que realmente ocurre dentro de León María.

En este punto pasamos a abordar una lectura desde el interior del personaje principal, León María Lozano, todo ello desde la focalización, ocularización y auricularización. Cabe resaltar que en esta parte del análisis predomina notablemente una focalización interna; esto se traduce en una construcción del relato desde la intimidad de los personajes, el manejo de la cámara hace énfasis constante en las expresiones del rostro, en los ambientes cerrados donde se encuentran los personajes como también aborda una perspectiva de testigo que se encarga de exponer al personaje y sus propios sentimientos, temores e ideas, sin involucrar una opinión o punto de vista.

La primera escena que se ha analizado (min 8:13) respecto a la interioridad del personaje está caracterizada por un encuadre significativo: el personaje principal se ve reflejado sobre un espejo mientras se afeita. Se escucha a través de la radio una agresiva alocución del partido conservador, en la que se arremete contra el liberalismo. Esto es esencial desde la auricularización, puesto que estas encendidas palabras le dan un sentido a los gestos que se producirán seguidamente en el rostro de León María: en este se dan muestras de una profunda impresión y un aparente sentido de pertenencia; este mensaje es como si fuera una especie de llamado superior, específicamente para él. La conjunción entre los gestos y el sonido son una ventana hacia el interior de León María. La focalización interna que se utiliza en este fragmento está construida por el manejo intenso de la cámara sobre el rostro de León María, que deja en evidencia una consciencia interna, que no sería posible de otra manera, dada su naturaleza. La fuerza perlocutiva del mensaje hace mella en el protagonista y parece un momento decisivo para él y el futuro de la región, ya que en definitiva este se convertirá en un agente de violencia. El tono de la transmisión radial se puede entender como una agresión hacia el partido contrario, la

noción de insulto puede agregarse aquí para entender esta fuerza perlocutiva del agente radial, como refieren Alexandra Álvarez e Irma Chumaceiro:

Hemos considerado pertinente ocuparnos de los insultos como actos de habla, es decir, como enunciados con gran fuerza ilocutiva y marcado efecto perlocutivo que, por ser parte del discurso de los actores sociales más relevantes, resulta no solamente efectivo y controversial, sino también modelador y legitimador de conductas verbales descorteses y violentas. De tal modo, el insulto es por una parte manifestación explícita y pública, pero también fuente de intolerancia. (Álvarez, Chumacer, Insulto e Intolerancia: La confrontación en el macro diálogo político)

Por otra parte, es posible entender la mentalidad de León María Lozano a partir del trato opresivo que le da a su mujer, su relación con las figuras religiosas y su inclinación a mantener las costumbres y los principios dentro y fuera de su hogar; todo ello se evidencia en momentos como los siguientes:

León María Lozano lee el periódico en su cama mientras su mujer, Agripina, aplica paños de sahumerio sobre sus pechos desnudos (15:50). La cámara, en su función de narrador extradiegético, hace uso de una focalización externa que revela la vida al interior de este hogar. Vislumbramos seguidamente la brusquedad en el trato de León María hacia su mujer al verla desnuda caminando por la casa. Este le habla con tono agresivo y le advierte que alguien la puede ver y que, aunque no haya nadie cerca, *es una cuestión de principios*. En esta escena vemos que los principios son esenciales, los que para él han sido la constante de su vida. El recato en las mujeres, la constitución de una familia donde el hombre es quien impone las reglas y el cumplimiento incuestionable de las costumbres. Nada fuera de lo común en esta sociedad de

antaoño, marcada por la agresividad y el pudor.

Otra de las escenas (33:38) que funciona de una manera similar a la anterior es la de la serenata que llevan a casa de León María Lozano, esta está dirigida a su hija y se da a altas horas de la noche. El padre furioso les lanza el agua con la que lavaba sus pies antes de la llegada de los músicos y responde a estos y a su mujer con la agresividad que lo caracteriza. Esta parte del filme refuerza mucho más lo que con anterioridad se ha mostrado, un hombre que no permite el más mínimo rompimiento de las reglas.

Frente a la obra literaria, la escena anterior está representada de manera diferente, hallamos un narrador que conoce tanto como los personajes y maneja una focalización interna que crea un marco narrativo con vista general de los acontecimientos y el posible desenlace.

Los músicos, advertidos como estaban por Poncho de que en el momento que él pegara un grito o ellos oyeran abrir la puerta, salieran corriendo porque ese señor era capaz de pegarles un balazo, apenas oyeron el golpe del agua en el suelo y el grito inmarcesible de Poncho, dejaron a la pobre Amapola tratando de continuar entre letras en la oscuridad de su cuarto la última canción de la serenata...” “Corrieron tanto como corrió León María por los techos y aunque Poncho insistió en volverlos a llevar la noche que supo que Amapola se iba interna a Manizales, ya los músicos no quisieron, no porque les pasara a ellos lo del caparrón nauseabundo, sino porque todo Tuluá estaba hablando de que León María y Glacuco Cedeño era liberal. (Gardeazaval, 1972, P. 49)

Cada una de las obras toma un camino diferente, observamos una focalización interna en

términos del nivel de conocimiento de los narradores pero que en la práctica se da de formas muy diferentes, donde en la película hay un énfasis en León María y su actitud frente a los músicos, mientras que el libro es un retrato más general de otros personajes en relación a León María.

Ahora bien, la actitud que demuestra Lozano en la película ya sea hacia el ámbito político o religioso es notoriamente distinta. Podemos evidenciar que su disposición frente a lo religioso es de respeto y serenidad, tanto que incluso, los escasos momentos en que da muestras de reflexión es cuando está en la iglesia o frente a una figura sagrada (min 4:30). Mientras que, en lo tocante a su partido político se convierte en un hombre irascible, casi energúmeno.

Si tenemos en cuenta los momentos de reflexión de León María, notaremos que en ellos se genera una oscilación entre una focalización interna y externa. En el minuto (53:55), cuando Lozano se recupera de un terrible ataque de asma, vemos cómo el personaje se dirige a un pequeño altar que hay en su casa. Las figuras religiosas llaman su atención; mientras las contempla entra en un estado pensativo; estado que se mantiene hasta antes de ser envenenado (54:55). Aquí no es posible saber en qué está pensando el personaje, mas por su rostro sabemos que no es nada feliz. ¿Acaso es arrepentimiento? Una escena análoga es cuando regresa en su carro (1:17:15), después de que las pesquisas sobre la matanza de El Recreo le hacen darse cuenta de que su banda de asesinos se ha salido de sus manos; tenemos un primer plano suyo en una postura meditabunda. Esta actitud de León María es posible interpretarla de diversas maneras, sin embargo la focalización es el punto clave de la discusión y se revela como un mecanismo que hace que el relato sea mucho más ameno para el espectador.

Frente a otro de los elementos importantes en el análisis de la interioridad de León María Lozano encontramos en la película escenas como aquella donde el protagonista despide a su hija (36:50) que parte hacia Manizales aprovechando una beca proporcionada por el partido. A través de la cámara observamos que en el rostro de León María se halla una tristeza profunda, es significativo este fragmento porque observamos la contracara de un hombre que en apariencia es de pocos sentimientos, la cámara hace uso de una focalización interna, que aunque en apariencia no sea más que una mirada desde el exterior, en esta imagen se ahonda en la sensibilidad del personaje y crea un vínculo más estrecho entre este y el espectador. No solo es importante la focalización en este punto, se halla también una ocularización interna secundaria, caracterizada por la perspectiva en primera persona que adopta la cámara, haciendo las veces de León María Lozano que ve a su hija alejarse en el vehículo, de esta manera se presenta un nuevo mecanismo que dinamiza la forma en que se presenta el relato.

La obra literaria aborda este acontecimiento también de una forma diferente, manejando una focalización cero. No encontramos un gesto o una sensibilidad más intensa que la del filme, es por ello que el relato literario lo asume como algo un tanto ajeno y externo.

Empezó al día siguiente cuando llegó por las niñas y las empacó para Manizales sin que Agripina tomara parte en la decisión. Las llevaron en el mismo carro expreso que había pagado para ir a Cali, los dos compañeros del nuevo trabajo, José del Carmen Celín y Emiro Ateortúa. (Gardeazábal, 1972, P. 80)

La película se cierra con una escena que logra crear una elipsis con varias de las escenas

anteriores, donde el elemento de la auricularización se convierte en un mecanismo narrativo esencial y logra dar sentido a los símbolos sonoros que se han presentado durante la película. Sobre el minuto (1:21:09) encontramos a León María en la iglesia, sumido en la meditación, cuando de repente empieza a escuchar el galopar acelerado de un caballo, parece el mismo que ya ha visto y escuchado sobre el inicio de la película, cuando una niña quemándose va atada al lomo del caballo. Estos sonidos, casi estridentes en su consciencia, se relacionan directamente, como bien hemos dicho antes, con la dantesca imagen del cuerpo quemándose, pero no solo es esta la referencia visual más notoria, sino también las palabras del padre durante la misa sobre el minuto (5:33) “El jinete del apocalipsis vendrá a exterminarlos a todos” y se enfoca el rostro de León María. Esta escena podría interpretarse de diversas maneras, pero en este punto el interés recae en unas palabras que se convierten en un símbolo presente al principio y al final de la película.

La obra literaria aborda el final de la obra con una gran diferencia, los acontecimientos se dan en un espacio diferente y una descripción externa como la siguiente da cuenta de un manejo del relato propio a códigos propios, de autor, la divergencia entre ambas obras se hace evidente en puntos esenciales como estos:

Lo hicieron sentar en uno de los sillones de la sala y le dieron agua de toronjil. Después empezó el ahogo y él corrió desesperado a la repisa del fuelle. Amapola le ayudó a soplarse, pero el asma fue creciendo y el silbido llenó la casa. Hizo abrir puertas y ventanas y hasta prendieron un ventilador que prestaron en la casa vecina desde donde llamaron un médico, azoradas, pero ni el ataque mermó ni el ahogo se disipó. Fue en ese momento cuando León María se levantó,



desesperado, y tenciéndose el pecho con las manos haciendo creer como si por allí fuera a reventar, salió a la calle. Agripina corrió detrás de él, pero la figura de Simeón Torrente, parado en todo el frente de la puerta, la hizo frenar en seco. No lo veía desde el día que fue a llevarle los quesos envenenados y creyó que lo que había ante ella era un espanto porque ni color tenía el Simeón después de tantos años. León María quizás no lo distinguió porque cuando iba camino de él, Agripina oyó los disparos y vio retroceder trastabillando a su marido hasta que cayó finalmente en la mitad de la calle, cumpliéndose así lo que el lego de Palmira le había dicho el día que don Benito lo llevó por primera vez para tratar de curarle los ataques de asma. Amapola lo recogió, pero ya ni León María tenía vida, ni Simeón Torrente estaba por allí, aumentándole a Agripina la creencia de que había sido un espanto y no el hijo del Torrente que mataron en Barragán en los primeros días de la violencia, el que había disparado sobre su marido. (Gardeazábal, p. 165).

La interioridad no tiene un espacio notable en la obra literaria, se da una focalización externa, el narrador relata los acontecimientos pero tampoco parece conocer a profundidad todos sus detalles ni los sentimientos de sus personajes. Los símbolos sonoros de la película son un mecanismo muy propio al autor, como también en la obra literaria la mirada externa constante se convierte en un sello representativo de Gardeazábal.

## **Doña Gertrúdz desde la focalización**

En el análisis de las personajes de la película *Cóndores no entierran todos los días*, se destaca el papel de Doña Gertrudiz, no solo por ser una mujer de la alta sociedad sino por su arduo trabajo en el pueblo como agente influyente. Ella no cuenta con la compañía de una figura

masculina, como esposo o amante; sin embargo, logra el respeto de la comunidad; su poder económico es ostensible. Ella es uno de los personajes que goza de más protagonismo y además es un miembro muy activo e influyente del partido liberal, y por tanto, antagonista de El Cóndor. Para Ortiz, D. A. G. (2016):

Gertrudis asume una posición de matriarca que actúa en contra y en el mismo nivel del Cóndor, un hombre temerario que antes de convertirse en el brazo armado del conservadurismo, fue uno de los beneficiados de la caridad de Gertrudiz.

Gertrudis desarrolla un papel político notable en la comunidad. Desde muy temprano demuestra su inconformidad por la violencia desatada en las veredas de los alrededores, y luego en Tuluá. De esta manera, ella decide tomar riendas en el asunto y enfrentar al personaje principal -León María- cuando nadie más tiene el coraje de hacerlo.

En las escenas de Doña Gertrudis podemos encontrar focalización cero e interna, todo ello debido al trabajo que desarrolla el personaje en la película. La historia y los sucesos constantemente vinculan a este personaje tomando así participación constante en la película, a diferencia de su presencia en la obra literaria donde su presencia no es tan frecuente. En los siguientes párrafos se analiza al personaje y los planos manejados por la cámara. Concluyendo cuál es el tipo de focalización empleada.

Por lo general los planos que se utilizan con este personaje son plano perfil, en el minuto (6:34-7:20) y (7:25-8:00) focalización cero, la escena es bastante extensa y el espectador conoce

una parte de la información, pero el narrador tiene conocimiento no solo de este aspecto sino también de otros. La cámara poco a poco presenta los personajes de la película, en esta escena enfoca el acto simbólico del sombrero y una pequeña reverencia, se toma desde un plano de perfil comúnmente usado para el diálogo, pero en estas escenas ella da la espalda y se observan a las personas con las que sostiene el diálogo, la cámara muestra, aparte del estatus también su poder, que tiene información, ya que la comunidad no tiene acceso a todos los acontecimientos sucedidos a nivel político. La cámara nos narra, a medida que los diálogos demuestran poco a poco lo que sucede, el comportamiento que las personas tienen con el personaje, dejando por entendido su papel en la sociedad, de esta manera encontramos un abrebocas de lo que será su presencia en la película.

(14:30-15:20) En esta escena se maneja una focalización interna, la cámara sigue a Doña Gertrudis invitando al alcalde al interior de su casa donde sostienen una conversación - interacción donde se presentan diversos planos- y cuyo tema central es otorgarle el trabajo en el puesto de quesos a León María. La mujer le dice al alcalde que desea que León María obtenga ese trabajo sin importar su filiación política; se presenta esta escena en un plano frontal enfocando el rostro de la mujer con su bastón de plata, se puede notar que hace una expresión de burla cuando alude a la rivalidad entre los partidos políticos, con ello comprendemos que el acto de bondad en realidad es solo una forma de demostrar superioridad ante el otro, a pesar de ser un personaje femenino en una época dominada por los hombres; además de demostrarnos que es una persona tolerante, y que encuentra irrelevante las posturas radicales.

(31:41-32:22) La escena comienza con un plano frontal de los liberales ingresando a la sala de

música, la cámara enfoca a Doña Gertrudis, quien está tocando “La marcha fúnebre” de Chopin, esta melodía cuenta con un componente simbólico que podría remitir a la muerte y a acontecimientos desafortunados, esto tiene un vínculo directo con las masacres acontecidas en el pueblo. La cámara se enfoca en la señora Gertrudiz mostrando indignación por los asesinatos, el plano es general, y se comparte el con el piano y con Doña Gertrudis Potes, seguidamente observamos un plano de los rostros de cada uno de los liberales. La focalización cero presente en esta escena se da a partir del manejo de la cámara, que con anterioridad mostró lo sucedido, por consiguiente comprendemos los temas tratados en la reunión de los liberales. A medida que la reunión se desarrolla, comprendemos que los jefes del partido se muestran indolentes o indiferentes frente al destino de sus copartidarios. Dña. Gertrudis dice: “siempre esperando órdenes que nunca llegan, en Bogotá no tienen idea de lo que está pasando aquí” y con esto da a entender que se encuentran solos en esta lucha desigual; y con esto asume un rol de líder de oposición, pero sin ánimo revanchista. De esta manera, Lozano y Doña Gertrudis detentan cada uno de ellos una forma muy particular de poder antagónico:

“El Soberano en la política” corresponde a quien detenta el poder público, el que manifiesta su capacidad para desatar la crisis –y más importante- para resolverla; dicho de otro modo, el soberano es quien decide sobre la paz y la guerra. La soberanía de Gertrudis es permanente durante toda la historia, a pesar de que no es determinante en el accionar de “Los Pájaros” y en este sentido, no es quien decide sobre la guerra, pero sí sobre la paz.” (Ortiz, 2016, p.7)

La focalización en esta escena es cero debido a que los personajes saben lo que está sucediendo y el espectador por medio del diálogo se pone al tanto de ello.

En la finca donde se encuentra Dña. Gertrúdiz, retirada en busca de tranquilidad, se reúne con un periodista, a él le demuestra su incomodidad por lo sucedido en el pueblo en el minuto (42:18). La mujer había citado a León María a su casa, quien nunca llegó. (43:53- 50:53). A pesar de que la escena se desarrolla en un plano perfil de diálogo, doña Gertrúdiz y los invitados mientras dialogan sobre los panfletos, entregados por los llamados “pájaros”. Al principio aparecen los tres personajes: el periodista, Gertrudis y otro liberal, después de una afirmación de la mujer se llega a la palabra el “Cóndor”, que hace referencia a León María, con ello se direcciona el nombre de la película; debido al significado que tiene el cóndor en la jerga popular, que es el “padre de los pájaros” y con ello se establece ya su apodo, que trata de desprestigiar a León María debido a las masacres.

(1:10:24-1:11:23) Esta escena maneja una focalización cero debido a que las quejas de doña Gertrudiz ante el padre obedecen a acontecimientos pasados que el público ya conoce. Esta escena se maneja dentro de la iglesia, la cámara enfoca al padre Amaya y Gertrudiz en un encuadre de diálogo, ella hace la denuncia y en ese mismo momento la cámara hace un primer plano al rostro de León María, segundos después Gertrudiz se va indignada de la iglesia con un plano contrapicado por parte de la cámara demostrando superioridad y fuerza antes los demás personajes que se encuentran allí.

(1:15:04-1:15:50) Se maneja una focalización interna, ya que el espectador comprende poco a poco lo sucedido en las masacres que se han presentado, sin dejar de lado los actos simbólicos de la escena, donde se crea un comité pro paz conformado por entes religiosos que exigen finalizar de una vez por todas el conflicto, haciendo un primer plano a Gertrudiz quien exige lo mismo y

de esta manera pretenden dar fin a las matanzas, provocadas por una pugna sin sentido entre los partidos políticos.

# Capítulo III:

## Componente pedagógico

La focalización en el aula de clase: lecturas convergentes de una obra literaria y su adaptación cinematográfica.

*Cóndores no entierran todos los días*, tanto la novela (1973) como el filme (1984) son trabajos bien logrados estéticamente, pese a que, como ya se ha dicho previamente, hacen parte de aquellas obras que nacieron como consecuencia de una de las escenas políticas más cruciales y crudas de la historia de nuestra nación. Debido a lo anterior se comprende que es una obra crucial para la educación en el aula, en la cual se debe conocer el pasado de su país, la violencia y solución de los conflictos son enseñanzas prácticas en el aula, centrándose desde la perspectiva de la focalización para lograr un conocimiento significativo en la historia, la literatura y el lenguaje audiovisual.

El reconocimiento de diferentes ámbitos narrativos, se manifiestan en documentos testimoniales -de ficción, aunque son basados en hechos reales-, estos nos ayudan a entender la mentalidad imperante en los años de la violencia en todo el territorio nacional; asimismo, es posible encontrar en ellas el goce característico de las obras de ficción, formando así los elementos artísticos que se presentan en la novela y la producción audiovisual; sus diversos

guiones literarios propician varias perspectivas de lectura que pueden ser abordadas en el sector educativo.

Por otra parte, la pregunta de cómo abordar adecuadamente estas obras en el aula está enfocada en llevar el lenguaje cinematográfico y literario al espacio de clase, donde la narración pueda proporcionar un ejercicio de interpretación e imaginación en los estudiantes y a su vez la gran posibilidad de descubrir nuevas formas de lectura y comprensión. Cuando hablamos del séptimo arte encontramos ideas muy enriquecedoras frente a sus capacidades como medio artístico.

El cine siempre se ha considerado un lugar mágico, que no sólo se utiliza como mero entretenimiento sino que a través de la contemplación del mismo surge un proceso de reflexión posterior. Las películas ofrecen un lenguaje propio cargado a su vez de metalenguaje, de referencias, metáforas, simbologías y por supuesto de una ideología que las hace situarse en diferentes categorías. (Begoña, 2014, )

La película que se aborda, diseña y representa un lugar que se diferencia mucho de lo que podemos nombrar como “mágico” (Begoña, 2014). De tal modo, este mismo autor nos ayuda a entender que las posibilidades que se ofrecen en las diversas escenas, son múltiples: “El cine está visto como un elemento motivador para los diferentes procesos cognitivos” (Begoña, 2014). Con lo anterior se justifica su uso como una herramienta educativa con distintos propósitos.



La novela, como hemos dicho antes, nos permite muchas formas de leerla e interpretarla, esta investigación monográfica ha sido una más de las alternativas posibles. *Cassany*, en términos generales, nos lleva a una profunda reflexión sobre el acto de leer; y que a su vez, justifica las innumerables aproximaciones plausibles a una obra literaria:

Leer es un verbo transitivo y que no existe una actividad neutra o abstracta de leer, sino múltiples, variadas y dinámicas formas concretas de lectura de cada género, en cada disciplina del saber y en cada comunidad humana. Así, aprender a leer requiere no solo desarrollar los mencionados procesos cognitivos, sino también adquirir los conocimientos socioculturales particulares de cada práctica concreta de lectoescritura. (*Cassany*, 2008, P. 1)

De tal forma que cobra una suma importancia lo manifestado anteriormente, teniendo en cuenta la utilidad del cine y su lenguaje en el aula como herramienta y mediador para el aprendizaje, ampliando y comprendiendo desde otras perspectivas; como lo explica el siguiente párrafo de *“La memoria y la enseñanza de la violencia política desde estrategias audiovisuales”* (Gómez 2016, p.14):

Para Martínez y Orozco (2012), el cine, junto con otras producciones artísticas, invitan a mirar por las fisuras de lo evidente, no porque muestran lo que sucede, “sino porque cobijan excesos, fragmentos, silencios, una especie de estar afuera de nosotros mismos” (p. 51). Agregan estos autores que lo audiovisual “lejos del lenguaje que satura, que intenta explicarlo todo, nos abren un resquicio, sugieren nuevas visibilidades para viejos problemas” (p. 51). Por eso el cine

ayuda a pensar, a problematizar, a interrogar, a “historizar aquello que aparece como verdadero y lograr develar que tiene relaciones con el poder, aún más, es el poder el que lo enuncia como verdad” (p. 54). (Gómez, 2016,p.14)

Con lo anterior en mente, comprendemos el poder que tiene el cine para contar la historia y además podría ser utilizado como un elemento valiosísimo durante el proceso de aprendizaje.

Ahora bien, el cine en el aula es un medio de enseñanza que genera nuevas visiones y argumentos, ya que es un arte que articula y guía diversas líneas de manifestación, las cuales son complementadas con el método y lenguaje audiovisual que enriquecen la percepción del estudiante mediante el arte y las humanidades. A medida que el cine evoluciona, funciona como tránsito y compenetración con las diferentes generaciones, logrando que el método se implemente para transmitir un mensaje con efectividad; como lo explica el texto “ *El cine en el aula*”:

El cine ha ido formando su propio lenguaje, diferente del resto de las artes. Para comprender, degustar y gozar de una película hay que dominar las normas (cambiantes) del lenguaje cinematográfico e ir ampliando día a día nuestros conocimientos. ( *El cine en el aula*, 2011,p. 6)

El cine implementa nuevas formas de ver el arte desde diferentes teorías. En esta monografía,

abordaremos e implementaremos la teoría de la focalización, cuyo término es utilizado para referenciar las relaciones de conocimiento entre personajes y narrador, de esta manera el narrador presenta los hechos desde determinada posición de conocimiento, así mismo los personajes pueden poseer o no ciertos conocimientos dentro la historia, lo que determina la forma del propio relato. Se interpreta lo que la cámara nos permite visualizar y lo que el personaje ve en la escena; como explica Gomez en su texto “*Enunciación fílmica, algunas notas sobre el punto de vista y los narradores*” (2011), el autor explica desde la teoría de Jost:

Establece una clasificación que tiene como referencia la utilizada para focalización en cuanto a la terminología y la ventaja de evocar el **ojo que mira el campo tomado por la cámara**. (Gomez,2011, p.13)

En el tema de la focalización manejamos tres aspectos, explicados desde la perspectiva de Jost, las cuales ayudaron a dar forma al lenguaje de la focalización desde la perspectiva fílmica:

***Focalización fílmica externa:*** que se da cuando el hecho de ignorar los pensamientos del personaje entraña una falta de conocimiento sobre él o sobre las acciones que ejecuta; la disparidad perceptiva entre espectador y personaje manifestada en la imagen, sonido o puesta en escena, implica una desproporción cognitiva en cuanto a la historia o las funciones narrativas en contra del espectador (Jost, 1987,p.67).

***Focalización interna:*** indica que nuestro conocimiento de lo percibido es equivalente a lo que de ello tiene el personaje; tal conocimiento se refiere a todo lo que el personaje puede saber: pensamientos, deseos, recuerdos.(Jost, 1987, p.71)

***Focalización espectadora:*** cuando la disparidad perceptiva de espectador y personaje, manifestada por la imagen (incluidos los mecanismos de enunciación) implica una disparidad cognitiva en favor del espectador (igual que la primera, pero a la inversa), o bien cuando a través del montaje el espectador accede a saberes narrativos que son ignorados por el personaje (Jost, 1987, p:71)

En suma, ser conscientes de la focalización empleada, ya sea en un libro o en una película, es ser consciente de la perspectiva desde la que nos están contando la historia; saber que es una de las muchas versiones de los hechos. Una perspectiva que puede estar amañada, sesgada, perturbada, etc. No hace falta decir que enseñar a identificar esto a los niños y jóvenes es fundamental, puesto que es el primer requisito para hacer lecturas críticas de toda índole. Por lo tanto, la enseñanza de la focalización en el aula de clase, y la lectura de las obras literarias y fílmicas bajo esta perspectiva, pueden ser provechosas, no sólo en una clase de español y literatura sino también en una clase de ciencias sociales, ética y valores, historia, y -¿por qué no?- religión. Las características de las obras que hemos tratado las convierten, al ser analizadas desde la teoría de la focalización, en una ventana esclarecedora de ese pasado nuestro que, en su momento intentó ser negado y borrado; con las consecuencias desastrosas que ya conocemos. Es pues, menester volver a ellas, una y otra vez y con distintas miradas, para entender nuestro país y cerrar un capítulo de dolor, no olvidando sino comprendiendo.

Debido a lo explicado anteriormente se realizará la siguiente actividades en el aula, para fortalecer los conocimientos desde el lenguaje del cine y la obra literaria de “*Cóndores no entierran todos los días*”. Se pretende que los estudiantes tengan un acercamiento significativo a partir de las actividades planteadas para incrementar su comprensión y conocimiento sobre la historia de la violencia en Colombia.

# ACTIVIDADES

## Primera sesión

**Objetivo:** Explicación del componente teóricopráctico **Metodología:** Para la primera clase se brindará una fundamentación histórica del periodo conocido como la violencia. Se hará énfasis en la figura de Gaitán y las posturas ideológicas predominantes en la época. Asimismo, se leerá el primer capítulo de Los años del tropel, de Alfredo Molano, en el cual, los estudiantes tendrán un primer acercamiento a la figura de El Cóndor. Se le dirá a los estudiantes que las subsiguientes actividades consistirán en hacer una interpretación y caracterización del personaje principal de las obras que trabajaremos más adelante. Al final de la secuencia didáctica, los estudiantes deberán estar en capacidad de comprender los fenómenos sociales que dieron origen a este cruento conflicto.

Posteriormente, se impartirá el componente teórico básico de forma lúdica; se recurrirá a fragmentos en los cuales sea evidenciable el tipo de focalización. El docente explicará detalladamente cada una de estas. Después, se hará una actividad en la que el docente ponga una serie de imágenes y dibujos; se le indicará a cada estudiante -o grupo de estudiantes- un tipo de focalización, con el cual él deberá hacer una breve narración que evidencie este determinado punto de vista; esta actividad debe ser hecha de forma espontánea y creativa.

En principio, se pretende que el estudiante comprenda los diferentes tipos de focalización con

el fin de que los reconozca con más facilidad a la hora de realizar el ejercicio central.

Cada estudiante al final de la clase deberá estar en capacidad de reconocer estos conceptos de la siguiente manera:

**Focalización interna:** El narrador y los personajes narran según cómo piensan, sienten y recuerdan. **Ejemplo:** Me sentí tan triste como los días de invierno.

**Focalización externa:** El narrador sabe menos que el personaje, por consiguiente, narra desde lo que ve o escucha. **Ejemplo:** Santiago tenía frío por eso usó su chaqueta blanca.

**Focalización cero:** El narrador tiene conocimiento de los sucesos. **Ejemplo:** nunca olvidaría aquel fatídico día de invierno.

## Segunda sesión

**Objetivo: Análisis audiovisual Metodología:** En la segunda sesión se realiza una actividad de recordación de los tipos de focalización desarrollados en la clase pasada. Posteriormente, se realiza una actividad para dividir el salón en 3 grupos, asignando un tipo de focalización a cada uno. Luego se procederá a la visualización de la película completa, la cual toma en promedio una hora y treinta minutos. Cada grupo debe extraer como mínimo 2 escenas de la película en la cual se visualice el tipo de focalización asignada. Los estudiantes recibirán una rejilla que deberán llenar a medida que avancen en la visualización de la película. En este punto, será muy importante hacer conscientes a los estudiantes de las implicaciones de usar un

tipo de focalización u otro.

## **Tercera sesión**

### **Objetivo: Análisis literario**

**Metodología:** Para una tercera sesión de la secuencia, se retorna, nuevamente, el tema central de la focalización. Allí se reanudan ciertos conceptos claves y formas de identificación para dar paso al análisis de diferentes partes de la novela en las cuales se observe el proceso de la focalización en la literatura.

Las siguientes páginas: 19-20, 124-125, 49, serán distribuidas en los diferentes grupos formados previamente en clase, analizaron el tipo de focalización y subrayaran las oraciones que dejen entrever el tipo de focalización pertenecen con ello se reforzará tema visto con anterioridad desde un punto de vista analítico, haciendo uso de la comprensión lectora, argumentativa. Los estudiantes tendrán 40 minutos para el análisis de los textos y al terminar cada grupo expondrá su punto de vista ante sus compañeros.

**Tarea:** Traer marcadores, tijeras, colbón, imágenes alusivas al tema visto en clase para realizar una cartelera en la siguiente sesión.

En clase se hablará del periodo de la violencia en el cual se realizará una comparación con la novela de *“Cóndores no entierran todos los días”*. Esto permitirá, a su vez, un acercamiento a nivel histórico de los acontecimientos que se relatan para lograr una comprensión significativa



del marco de la violencia y los antecedentes que se inscriben en el sentido de la obra. Además, el porqué de la actuación de sus personajes, aprovechando este espacio para retomar todo un pasado que no debe ser olvidado y que representa una parte muy importante de nuestra historia.

## **Cuarta sesión**

### **Objetivo: Interpretación sustentada**

**Metodología:** En la cuarta sesión, los estudiantes deberán preparar un posters, con la finalidad de explicar el tipo de focalización asignado anteriormente a los grupos, durante la primera hora de clase con el fin de interiorizar el conocimiento adquirido, utilizando su creatividad, y, habilidades blandas para poder preparar la exposición en clase, esta actividad se desarrolla en la primera hora de la sesión.

En la segunda hora se continuará con la presentación por parte de los estudiantes; se tendrán los siguientes parámetros para la calificación final: análisis y comprensión del tema explicado anteriormente sobre la focalización, sus diferentes contenidos desde el lenguaje audiovisual, textual y contexto histórico de la película. Con ello se permite ver las competencias de los jóvenes en la oralidad, expresión corporal, síntesis de conocimiento en herramienta didáctica en la cual fue utilizada el póster como medio de exposición.

## Objetivos para el aula de clase en básica secundaria

Las anteriores actividades buscan concientizar de la historia de la violencia en Colombia y su relación con la política, también se busca que el estudiante entienda e interiorice el significado de la focalización en los diferentes ámbitos como lo son el literario, el cine y sus ramas.

Las actividades desarrolladas buscan que los estudiantes comprendan el quiebre social y las consecuencias sufridas por las masacres, además de contener un componente audiovisual inmerso en un lenguaje propio del cine, como lo es, la focalización la cual también es implementada en el campo literario.

Debido a lo anterior el estudiante está capacitado para la comprensión y distinción de los diferentes temas tanto históricos, literarios y la focalización que tienen relación directa con la obra audiovisual “*Cóndores no entierran todos los días*” en la cual se puede evidenciar a través del desarrollo de las actividades ya mencionados con anterioridad.

<b>OBJETIVO GENERAL</b>	Fortalecer la comprensión lectora a través de la novela colombiana <u><i>Cóndores no entierran todos los días</i></u> , con su respectiva ayuda audiovisual en la cual encontrarán los diferentes tipos de focalización y hechos históricos en Colombia.
-------------------------	--

<p>OBJETIVO DIDÁCTICO</p> <p>Nº1</p> <p>Introducir al estudiante sobre los componentes teóricos de las próximas clases.</p>	<p>Se le da conocer la función académica que cumplirá la película y el lenguaje audiovisual de la focalización, la novela y su contexto histórico.</p> <p>Se compromete a realizar las actividades planteadas.</p>	<p>DESCRIPCIÓN:</p> <p>En la primera sesión, se pretende que los estudiantes comprendan la función de las actividades que se hará con la película, por medio de la focalización y la novela, dando lugar a narrar parte de la historia colombiana, para que haya un mejor entendimiento en el aula.</p>
<p>OBJETIVO DIDÁCTICO</p> <p>Nº2</p> <p>Identificar las diferentes focalizaciones que se encuentran en la novela y en la película</p>	<p>Comprende las diferentes focalizaciones existentes y sus características.</p> <p>Distingue las diferentes focalizaciones partiendo de las imágenes que evoca la película.</p> <p>Estima la focalización</p>	<p>INDICADOR</p> <p>En esta sesión, se pretende que los estudiantes definan las características que tiene la focalización tanto en la Novela como en la película.</p>

	partiendo de las características entre la lectura y la película.	
<b>OBJETIVO DIDÁCTICO</b> <b>Nº3</b>  Identificar la comparación existente entre novela y la historia de colombia.	Compara entre los hechos históricos en la novela y la historia de colombia.  Comparte con atención las diferencias y similitudes de la novela y la historia colombiana, con sus compañeros.  Respeto la posición de sus compañeros frente a las diferentes comparaciones.	<b>INDICADOR</b>  En este objetivo se pretende que los estudiantes le den un valor comparativo a los hechos históricos.
<b>OBJETIVO DIDÁCTICO</b> <b>Nº4</b>  Adentrar a los estudiantes a llegar a una interpretación sustentada.	Mediante la comprensión, los estudiantes analizan de manera personal la obra.  Reconoce los diferentes análisis de sus compañeros.	<b>INDICADOR</b>  El estudiante entra a hacer un nivel de análisis de la obra, los hechos históricos, la película, mediante la comprensión y la focalización.

# Conclusiones

- Evidentemente, las obras aquí analizadas poseen un gran valor social e histórico, por lo que seguirán siendo consultadas y estudiadas para entender la historia de Colombia; sin embargo, su valor artístico es así mismo bastante sobresaliente, por lo que futuros trabajos deberán considerar esta perspectiva.

- Tanto en la novela de Gardezabal como en la película de Norden se hizo un gran trabajo desde la focalización, dando como resultado obras que interactúan con el lector en distintos niveles, y exigen de este un trabajo de interpretación activa y atención constante a sus distintos elementos.

- El hecho de que una lectura desde la focalización nos haga conscientes de los mecanismos por medio de los cuales -ya sea un escritor o un cineasta- nos lleva a sentir determinadas emociones o inclinarnos favorable o desfavorable hacia algún personaje, o simplemente conocer una sola perspectiva de los acontecimientos, etc., la convierten en una herramienta muy poderosa en el aula de clase, ya sea para generar o ejercitar la empatía o el criterio.

- Analizar el papel de la mujer desde la focalización, no sólo en su manera de actuar, el entorno social e histórico hace resaltar gran parte de lo que era en ese tiempo ser mujer, el reconocimiento social por las acciones políticas y el respeto que infunde una persona por su posición social todo visto desde la focalización ampliando el análisis social que este puede dotar al personaje en el momento de la narración por parte de la cámara, dotándola de lenguaje cinematográfico.

# Referencias

Álvarez, A., & Chumaceiro, I. (2011). Insulto e intolerancia: La confrontación en el macro diálogo político. *Preconceito e intolerância: re exões linguístico-discursivas*, 137-176.

Arevalo, L. H. (2019). *Dos o tres cosas sobre la novela de la Violencia y las violencias en Colombia* (Doctoral dissertation, UCLA). *RevistaArcadia*.

Obtenido de:

<https://www.revistaarcadia.com/agenda/articulo/dos-tres-cosas-sobre-la-novela-de-la-violencia/36312/>

Begoña Gutiérrez San Miguel (2014). EL CINE Y LA EDUCACIÓN (Archivo PDF)

Recuperado de Form@re. Revista do Plano Nacional de Formação de Professores da Educação Básica.

Cassany, D. (2004). Explorando las necesidades actuales de comprensión. Aproximaciones a la comprensión crítica. *Lectura y vida*. 2004; año XXV (2): 6–23.

Cogollo-Ospina, Sonia. (2013). Cóndores no entierran todos los días: cuando matar se convirtió en "cuestión de principios". *Poiésis*. 1. 10.21501/16920945.1004.

Cuevas, E. (2001). Focalización en los relatos audiovisuales..

Escobar Mesa. A. (2000). *III Violencia y política: Literatura y violencia en la línea de fuego*.

Volumen 2-3-Litocamargo.p6. Colombia. Obtenido de:

[https://www.academia.edu/7319244/Literatura\\_y\\_violencia\\_en\\_la\\_l%C3%ADnea\\_de\\_fuego\\_o\\_Narrativa\\_testimonial\\_en\\_Colombia](https://www.academia.edu/7319244/Literatura_y_violencia_en_la_l%C3%ADnea_de_fuego_o_Narrativa_testimonial_en_Colombia)

García Márquez, G. (2015). *Por la libre: Obra periodística, 4 (1974-1995)*. Penguin Random

House Grupo Editorial España. Obtenido de:

[https://books.google.com.co/books/about/Por\\_la\\_libre.html?id=CXAoCAAAQBAJ&printsec=front\\_cover&source=kp\\_read\\_button&redir\\_esc=y#v=onepage&q&f=false](https://books.google.com.co/books/about/Por_la_libre.html?id=CXAoCAAAQBAJ&printsec=front_cover&source=kp_read_button&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false)

Gómez Tarín, F. J. (2011). Enunciación fílmica: algunas notas sobre el punto de vista de los narradores. *GARCÍA GARCÍA, FRANCISCO Y RAJAS, MARIO (EDTS.), Estudios de Narrativa, 1*.

Jimeno, M. (2013). Novelas de la violencia: en busca de una narrativa compartida. *Ensamblando Heteroglosias. Proyecto Ensamblado en Colombia. Tomo 2*, 61-88. Obtenido de:

<http://www.myriamjimeno.com/wp-content/uploads/2011/02/4-Jimeno-1.pdf>

Mena, L. (1978). Bibliografía Anotada Sobre el Ciclo de la Violencia en la Literatura

Colombiana. *Latin American Research Review*, 13(3), 95-107. Retrieved September 25, 2020, Obtenido de:

<http://www.jstor.org/stable/2503187>

Osorio, O. (2003). Anotaciones para un estudio de la novela de la violencia en Colombia.

*Poligramas* N. 19, 128-142. Obtenido de:



[https://www.academia.edu/4349882/Anotaciones para un estudio de la novela de la violencia en Colombia](https://www.academia.edu/4349882/Anotaciones_para_un_estudio_de_la_novela_de_la_violencia_en_Colombia)

Osorio, O. (2016). *El escritor frente a la violencia: crónica de un viaje íntimo al corazón de las tinieblas*. Obtenido de Auroraboreal:

<https://www.auroraboreal.net/literatura/ensayo/2053-el-escritor-frente-a-la-violencia-cronica-de-un-viaje-intimo-al-corazon-de-las-tinieblas>

Osorio, O. (junio 2006). Siete estudios sobre la novela de la Violencia en Colombia, una evaluación crítica y una nueva perspectiva. *POLIGRAMAS* 25, 85-108. Obtenido de:

<https://bibliotecadigital.univalle.edu.co/bitstream/id/11321/license.txt;jsessionid=FEEAF2FF0DCEF88815B0726B036CA21F>

REDACCION EL TIEMPO. (13 de junio de 2003). LA VIDA Y LA MUERTE DE EL CÓNDROR. *EL TIEMPO*. Obtenido de:

<https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-1023025>

Villoria Nolla, M. (2014). Cóndores no entierran todos los días: una ficcionalización de la memoria colectiva. *Cuadernos De Literatura*, 7(13-14), 224-232. Recuperado a partir de:

<https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/7839>

# Otras referencias de apoyo teórico

Alba Gutiérrez, G.; Ceballos Saavedra, M.; Valenzuela Rueda, A.; Tamayo, R. y Bernal, P.

(2015). Historias y argumentos: Cincuenta años de hibridación narrativa en el cine colombiano. 19502000. Pontificia Universidad Javeriana. 93-110. Disponible en:

<https://www.javeriana.edu.co/redicom/documents/Lanarracionenelcinecolombianodeficcio19502000.pdf>

Álvarez Gardeazábal, G. (2009). Cóndores no entierran todos los días. Sello Editorial Red Alma Mater.

Álvarez Gardeazábal, G. (2008). Cóndores no entierran todos los días. Plaza & Janés. Disponible en:

<https://books.google.com.co/books?id=AVjp-J0N45AC&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false>

Bal, M.(1985). Teoría de la narrativa (Una introducción a la narratología). Ediciones Cátedra.

Obtenido de:

[https://www.academia.edu/7064339/Bal\\_Mieke\\_Teoria\\_De\\_La\\_Narrativa\\_PDF](https://www.academia.edu/7064339/Bal_Mieke_Teoria_De_La_Narrativa_PDF)

Better, J. (03 de julio de 2016). "Mi epitafio dirá: Cóndores no entierran todos los días", Gustavo

Álvarez Gardeazabal. El Heraldó. Obtenido de:

<https://revistas.elheraldo.co/latitud/mi-epitafio-dira-condores-no-entierran-todos-los-dias->

[gustavo-alvarez-gardeazabal-138318](#)

Díaz, F. (2006). Guerras larvadas y extraoficiales: la violencia colombiana en "Cóncores no entierran todos los días" de Alvarez Gardeazábal. Editores Fundación Luis Goytisolo.

Dillon, A. (2018). Panorama de los estudios sobre cine argentino contemporáneo. Cuadernos.info N° 43, 121-133. Disponible en:

<https://scielo.conicyt.cl/pdf/cinfo/n43/0719-367X-cinfo-43-121.pdf>

Genette, G. (1989). Capítulo 4: modo. Figuras III. 219-270. Editorial Lumen. Disponible en:

<https://es.scribd.com/doc/139264797/Genette-Figuras-III-pdf>

Mendoza García, Jorge (2005). La forma narrativa de la memoria colectiva. Polis: Investigación y Análisis Sociopolítico y Psicosocial, 1(1),9-30. [fecha de Consulta 5 de noviembre de 2020]. ISSN: 1870-2333. Disponible en:

<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=726/72610102>

Norden, F. (1984). Cóncores no entierran todos los días. [Película]. Proimágenes. Gaudreal, A.-

Jost, F. (1990). El relato cinematográfico: Cine y narratología. Ediciones Paidós.

Patricia C. Fasano (2008). El chisme: una práctica que performatiza la sociabilidad del barrio. IX Congreso Argentino de Antropología Social. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales - Universidad Nacional de Misiones, Posadas.

Pietrosemoli, Lourdes (2009). El chisme y su función en la conversación. Lengua y Habla,

(13),55-67. [fecha de Consulta 4 de noviembre de 2020]. ISSN: 1316-1180. Disponible en:

<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=5119/511951369005>

Rivera-Betancur, J. (2014). ¿Va el cine colombiano hacia su madurez? Análisis de 10 años de ley de cine en Colombia. ANAGRAMAS, Volumen 13, N° 25, 127-144. Disponible en:

<http://www.scielo.org.co/pdf/angr/v13n25/v13n25a08.pdf>

Villoria Nolla, M. (2014). Cóndores no entierran todos los días: una ficcionalización de la memoria colectiva. Cuadernos De Literatura, 7(13-14), 224-232. Disponible en:

<https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/7839>